

DE CESÁRIO VERDE A WENCESLAU DE MORAES: ESBOÇO DE UMA POÉTICA DO OLHAR *FLÂNEUR*¹

Marta Pacheco Pinto*

RESUMO: Enquanto experiência e estímulo sensoriais, o olhar institui-se como instância mediadora entre o sujeito e a realidade circundante. A apreensão do mundo exterior através do olhar e do inerente movimento de *flânerie* é um elemento fulcral não só na obra poética de Cesário Verde como também no orientalismo de Wenceslau de Moraes. Neste ensaio, propomos analisar a pertinência da estética do olhar na produção literária destes dois *flâneurs* lusófonos que, embora inseridos em espaços geoculturais distantes e se servindo dos mesmos processos visuais para a fruição estética dessas esferas culturais, manipulam habilmente o código visual enquanto instrumento epistemológico e ferramenta etnográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Cesário Verde, Wenceslau de Moraes, poética do olhar, *flânerie*, orientalismo

ABSTRACT: As a sensory experience and stimulus, the gaze plays a mediating role between the subject and the surrounding reality. The apprehension of the external world through the gaze and the inherent *flânerie* movement is crucial not only to the poetic work of Cesário Verde but also to the orientalism of Wenceslau de Moraes. In this essay we propose to analyse the importance of the aesthetics of the gaze in the literary production of these two Lusophone *flâneurs*. Although part of distant geocultural spaces, both authors make use of the same visual processes to achieve the aesthetical fruition of those cultural spheres, which they skilfully manipulate as an epistemological instrument and an ethnographic tool.

KEYWORDS: Cesário Verde, Wenceslau de Moraes, the poetics of sight, *flânerie*, orientalism

Numa reflexão como a que pretendemos desenvolver em torno da poética do olhar em Cesário Verde e Wenceslau de Moraes, desde logo importa assinalar que estes autores oitocentistas percorreram espaços vivenciais e geoculturais descoincidentes. E fizeram-no através do olhar e do gesto tríptico que este encerra em si de *contemplação* (da realidade circundante), *percepção* (entendida como “percepcionar é, sempre, ver o que está e ver o que não está” (BUESCU, 2001, p.223), ou seja, é presença e ausência, delimitando o visível e o não visível) e *compreensão* (tomada como sinónima do entendimento ou não entendimento que se faz do espaço envolvente, estando por isso necessariamente implicada na percepção).

¹ Uma primeira versão deste artigo foi originalmente apresentada em 2009 no VI Congresso da APSA (American Portuguese Studies Association), que teve lugar na Universidade de Yale de 9 a 11 de Outubro.

* Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Comecemos com uma citação de Wenceslau de Moraes (1854-1929), oficial da marinha e funcionário do estado português, que em 1898 decide trocar Macau, onde vivia há já 10 anos, por aquele que viria a tornar-se o seu espaço de exílio voluntário – o Japão (___) e, mais concretamente, a aldeia de Tokushima (____):

O homem do Occidente pensa, o japonês vê; eis a enorme distinção que os separa. O prazer dos olhos é a alegre preocupação de todos; vive-se no presente, para gozar do momento de hoje, para sorrir às coisas [...]. (MORAES, 1906, p.38).

Viajante-observador por terras orientais, principal ponte de contacto literário e cultural entre Portugal e o Japão do século XIX, prosador exotista cuja experiência do Outro se efectiva através de um olhar eminentemente comparatista na tentativa de cruzar o familiar e o estranho, o próximo e o distante, o ausente e o presente, Wenceslau de Moraes associa ao povo japonês a capacidade de ver, mas *ver* enquanto contemplação, percepção e compreensão da natureza não apenas humana, mas também do património natural. Ao “homem do Occidente” caberia, por sua vez, a propensão para a razão, para o pensamento que, como teremos oportunidade de ver, será “despoetizado pela chateza dos ideais da época, atribulado pelas múltiplas exigências da vida, pervertido pela febre do negócio” (MORAES, 2008, p.9). Já ao mestre d’ “O sentimento dum ocidental” (1855-1886) adequar-se-á o poder criador e sugestivo de uma imaginação estimulada por um olhar que regista e acumula experiências sensoriais por meio de um movimento de *flânerie*. É precisamente este acumular de experiências que em Wenceslau de Moraes resulta numa escrita narrativa fragmentária² coadunada ao exercício literário de divulgação das coisas japonesas junto do inexperiente leitor português. Como relembra frequentemente, os seus livros nada mais são do que palestras, apontamentos soltos, cadernos de impressões que encerram a sua experiência da heterogeneidade e do contraste exóticos. Todo este projecto de disseminação cultural é viabilizado pela estética do olhar que Wenceslau de Moraes explora enquanto método de análise sociocultural:

² Por óbvias restrições de espaço, e por não enquadrar o âmbito deste artigo, não nos é possível expandir sobre a estética do fragmento, unidade formal que rompe com a tradição clássica em que se alicerça a cultura ocidental. É, por isso, importante compreender a técnica de escrita desconjunta de Wenceslau de Moraes como tentativa de aproximação à poética oriental, que dá primazia à síntese, à contenção, à fixação espontânea de momentos fugazes e efémeros.

Palestro apenas com o leitor. Relanceio o meio em que me acho; aponto factos, como eles se dão, ou me parece darem-se; busco tirar conclusões, porém sem esperança de alcançá-las. Em todo o caso, sigo um método de estudo, para não me desorientar por completo [...] a verdade porventura surgirá acolá e além, embora reduzida a infinitos conceitos, lembrando as finas palhetas do metal precioso, brilhando raras nas areias auríferas de certos rios, visíveis todavia a olhos pacientes... (MORAES, 1999, p.31).

A este olhar paciente e inquisidor junta-se o método de estudo da “palheta de cores”, ou impressionismo, que se traduz na apropriação do mundo por meio da pintura, que faz de Cesário Verde o poeta-pintor da vida moderna, e também do desenho – são várias as obras de Wenceslau de Moraes que se fazem acompanhar de ilustrações encomendadas a artistas japoneses, de postais ilustrados ou desenhos realizados pelo próprio autor.

Ambos percorrem espaços reais e se posicionam enquanto espectadores no centro dessas realidades: Cesário Verde alimenta-se da “capital maldita” (2001, p.161), deslocando-se “[j]unto à maré, no Tejo”, por entre “prédios sepulcrais”, “[c]arros de mão, que chamam carregados” e “os quarteirões da Baixa” (2001, pp.132, 103 e 83), enquanto Wenceslau de Moraes – também ele nascido e criado alfacinha – explora uma cultura extra-europeia pela qual nutre a mais sincera admiração, tomando-a como modelo ou referência cultural³ a seguir. O “intérprete português do Japão”⁴ insere-se num contexto extremo-oriental no qual intenta uma aculturação total, desdobrando o Japão em diferentes tipos de espaço: espaço de fruição estética, espaço-paisagem, espaço-referência; enfim um cenário pitoresco tornado palco de uma *flânerie* oriental que lhe permite atribuir sentido ao universo cultural do Outro e retrospectivamente pensar o espaço familiar do *solo mater*.

Quer a poesia cesária centrada na diversidade urbana de Lisboa, quer os fragmentos de Moraes apenas à constante (re)descoberta da diferença nipónica apontam

³ No século XIX, o Japão desempenha para a Europa o papel que a vizinha China detivera nos séculos XVI e XVII enquanto modelo urbano e cultural. São disso testemunha os primeiros escritos sobre a China, em especial por Galiote Pereira (*Tratado da China*, c. 1552) e Frei Gaspar da Cruz (*Cousas da China e do Reino de Ormuz*, 1569), e, mais tarde, no século XVIII, por Voltaire e o seu modelo chinês de estado iluminado. Esclarece-nos Ana Paula Laborinho: “A China renascentista aparece, assim, representada como modelo da *polis*, sociedade justa, capaz de criar e distribuir riqueza e, por isso, reino utópico onde se realizam as aspirações mais profundas do homem europeu: o bom governo, a rectidão da justiça, o largo número e boa ordem de juizes, ministros, governadores, oficiais e capitães, a grandeza das cidades, o alinhamento das ruas e caminhos, o cuidado dos muros, a dimensão de edifícios e templos, o infinito número de embarcações e mercadorias, a extensão dos canais-estradas, o aproveitamento das terras e das águas, a variedade de ofícios, o valor do trabalho” (2009, p.176).

⁴ Ver Armando Martins Janeira. *Um intérprete português do Japão – Wenceslau de Moraes*. Macau: Imprensa Nacional/Instituto Luís de Camões, 1966.

para a natureza referencial das suas produções literárias, donde resulta que um “qualquer discurso se apresenta sempre como um acto orientado em direcção a um objecto intencional, e neste sentido põe em prática a representação do mundo de que fala e de que faz, inevitavelmente, parte” (BUESCU, 1990, p.244). O olhar oferece-se como canal de comunicação e de mediação entre a realidade extrínseca ao sujeito (esse “objecto intencional”) e o discurso – representação verbalizada do mundo –, ou seja, enquanto instrumento epistemológico e despoletador de estímulos sensoriais. Estando o sujeito observador implicado na observação da exterioridade cultural, o olhar institui-se como um acto subjectivo, único e irrepetível, porque os estímulos, as emoções e os sentimentos de hoje não serão os mesmos de amanhã. Os quadros que o olhar permite pintar através do exercício dinâmico e progressivo da *flânerie*, nos quais o objecto observado surge não raras vezes silenciado e silencioso, implicam a presença física do sujeito observador, poeta ou prosador, na paisagem descrita. Ao envolver, pelo menos, um agente observador e um objecto observado, o código visual torna-se revelador de uma tensa relação de poderes entre sujeito e objecto. Ao mesmo tempo que divide e separa, o olhar também aproxima, provoca e desafia, detectando diferenças e procurando semelhanças. É assim, para quem observa, um instrumento de poder; para o objecto passivo dessa observação, o observador é sentido como mera presença física sobre cujas representações que dele faz o objecto não tem qualquer controlo.

É, portanto, minha hipótese de que Cesário Verde e Wenceslau de Moraes se aproximam no modo como, através de um exercício físico de deambulação similar, se servem do olhar enquanto capacidade de dar forma, de moldar, de fundir o exterior com a subjectividade humana. Por outro lado, os espaços de deambulação são espaços de conhecimento autóctones em que se confirma a intencionalidade poética de Cesário Verde – as ruas citadinas e o social servem-lhe de pretexto poético – e a avidez do cultural em Wenceslau de Moraes que, “sempre caminhando, a passos curtos, vagarosos” (MORAES, 2006, p.205), revela uma apreensão atenta e cuidada do contexto em que se movimenta e um inegável deleite nessa apreensão da novidade cultural. São, então, os epítetos “social” e “cultural”, e as implicações inerentes a cada termo, que demarcam estes artistas literários.

É através do olhar, registo visual e mnemónico, que as imagens percebidas e as situações testemunhadas e vivenciadas são preservadas na memória humana e, mais

tarde, avivadas por meio de um novo estímulo sensorial. É, assim, da interpenetração de um olhar subjectivo e de uma memória afectiva e sensorial, essencial a uma prática etnográfica válida, que resulta a narrativa de Moraes e a substância poética de Cesário:

[...] com olhos atentos para ver e um bocadinho de alma para sentir, peregrinando ao acaso, aqui espreitando nos templos, acolá acercando-nos das muralhas dos castelos, além avizinhandos das casas e entrando nelas deixando polidamente à porta os sapatos, se as boas *musumés* assim no-lo permitirem; e do nosso exame de curiosos [...] por onde nos embrenhamos agora. (MORAES 1972a, p.165).

São estes “olhos atentos”, é este “ver” “espreitando” num “exame de curiosos” que, numa peregrinação pretensamente “ao acaso” (pretensa porque a curiosidade intelectual de Wenceslau de Moraes o impele num passeio intencional de descoberta da alteridade), lhe permitem contemplar o Japão e nele encontrar os elementos que o mais fascina: “a gente amável, a gentileza das mulheres, a beleza da paisagem, o prazer das estações, a cor e o movimento dos ritos, das alegrias populares, das canções e das danças e toda essa atmosfera serena e festiva, delicada e doce, que o encantou e enche de encantos os seus livros” (JANEIRO, [s.d.], p.182).

No “poeta nascido pintor” é já clássico, em ligação ou alterização e oposição ao campo, o *topos* da cidade, “[t]riste cidade!” por cujas ruas circula “[u]ma turba ruidosa, negra, espessa” (VERDE, 2001, pp.127 e 91). O tecido urbano foi, sobretudo no início da produção poética de Cesário, alvo de descrições efusivas associadas a um estado de delírio febril e de êxtase romântico suscitado pelas figuras femininas que povoavam essa paisagem urbana. Esta exploração inicial da euforia citadina aproxima-se do entusiasmo que caracteriza o poeta de *Les Fleurs du mal* e a partir do qual Walter Benjamin pensou a modernidade urbana como geradora de um determinado tipo social, o *flâneur*. A sua *flânerie* seria denotadora de uma ambígua e simultânea atracção e repulsão pela cidade de Paris (a capital benjaminiana do século XIX), cujo garridismo ou, pelo contrário, decadentismo tantas vezes agride ao mesmo tempo que fascina Baudelaire. Em Cesário cedo se desvanece, porém, esta euforia perante o desenvolvimento de uma enfermidade, “a Febre” e “o Cólera” (VERDE, 2001, p.139), que farão com que a sua poesia rejeite o avanço industrial, intrinsecamente ligado ao reforço das estruturas capitalistas que a Revolução Industrial arrastou consigo, contaminando a capital lusa e ameaçando, a médio prazo, a tranquilidade bucólica:

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoo-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

[...]

E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
De um couraçado inglês vogam os escaleres;
E em terra num tinir de louças e talheres
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.
(VERDE, 2001, pp.123-124)

Sem canalização em muitos burgos ermos,
Secavam dejeções cobertas de mosqueiros.
E os médicos ao pé dos padres e coveiros,
Os últimos fiéis, tremiam dos enfermos.
(VERDE, 2001, p.141).

Este progresso veio perturbar não apenas as populações urbanas mas também o oriente nipónico de Wenceslau de Moraes, cuja abertura forçada ao Ocidente através da Convenção de Kanagawa em 1854 veio precipitar a intromissão das forças capitalistas que estavam a descaracterizar a Europa:

[...] a Europa dos nossos dias está sendo o meio mais impróprio para o culto da estética, puro e ingénuo. Disciplinada por longos séculos de convencionalismo chato, regrada por estupendas inovações trazidas do campo da ciência, dominando quanto pode as leis locais da natureza, vendida ao dinheiro [...] Beleza? já nada há belo; antros de indigência e de crápula, chaminés, oficinas, casarões, cinematógrafos, a paisagem cortada por linhas férreas e o azul do céu por fios eléctricos [...] Arte? fugiu da Europa, espavorida; restam de pé os granitos e de mármore, com fileiras de buracos por janelas. Belas-letas? uma miséria; leiam-se, por exemplo, as belas-letas portuguesas... (MORAES, 2006, p.134).

Mesmo após a entrada das “engrenagens” industriais, das máquinas e dos “grandes ruídos modernos” que fomentaram a loucura pelo tecnológico do engenheiro sensacionista Álvaro de Campos (2002, p.81), Wenceslau de Moraes continuará a procurar no Japão, metonimicamente representado pelos seus traços mais tradicionais, coincidentes com os *topoi* privilegiados na sua escrita, um “cantinho de paraíso” (MORAES, 1972a, p.89). O Japão de Wenceslau de Moraes é o Oriente romântico das lendas populares (LIMA,

1999, p.156), o dos livros, o das suas experiências culturais e literárias (passadas e presentes). Reino por excelência da fantasia, como se depreende a partir da historicização que Edward Said faz do *Orientalismo* e das associações românticas que lhe subjazem, é nele que Wenceslau de Moraes procura nostalgicamente o seu Oriente lendário, na verdade uma florescência “do exótico, do inesperado, do surpreendente e do inverosímil” (MORAES, 2006, p.127). Apela, por isso, à memória cultural e literária de um Japão anterior à industrialização capaz de regenerar a Europa e, mais especificamente, Portugal, uma regeneração que Said associa ao projecto romântico: “the regeneration of Europe by Asia was a very influential Romantic idea. [...] the Biblical imagery of death, rebirth, and redemption is evident in this [...] Romantic Orientalist project [...] a powerful shaper of the tendency itself” (2003, p.115).

O seu olhar, filtrado e norteado por uma vivência livresca do Oriente que o torna um discurso semiótico de direito próprio, actua como dupla *anagnorisis*: por um lado, a tentativa de reconhecer um espaço familiar no Japão – o das lendas – e, por outro, o reconhecimento da adesão ao transformismo industrial⁵, que lhe é tão familiar por dele ter fugido e procurado refúgio a Oriente. Daí o olhar de Wenceslau de Moraes se instituir como o reconhecimento do erro trágico da industrialização e como alerta para a perdição de todos os que se encontram associados a esta *natura naturata* que, na verdade, nem *natura* é. A obra de Moraes insere-se, para mais, na categoria genérica de literatura de viagens, em que o discurso sobre a viagem se apresenta, por regra, descritivo e iterativo, na medida em que, como afirma Isabelle Daunais, “[l]e récit de voyage, en effet, ne fait jamais que dire ce qui existe avant lui” (1996, p.17). Sempre ciente dos efeitos nefastos do modernismo europeu, sendo o seu percurso biográfico de refúgio em espaços cada vez mais recônditos do contacto europeu disso claramente testemunha, Wenceslau de Moraes reitera um mundo anterior à abertura ao contacto ocidental e, por isso, à sua própria viagem para Oriente. O seu orientalismo espiritual e “sensibilidade impressionista” traduzem um posicionamento ideológico contra o “mundo do progresso, capitalista, já meramente técnico e económico” (LOPES, 1987, p.148). Wenceslau de

⁵ Em *Chineses e japoneses*, Eça de Queirós descreve a imitação do progresso ocidental pelos japoneses como uma moda que caracteriza nos seguintes termos: “Ora, o Japão, como todos sabem, realizou uma transformação extraordinária e decerto única na história. De uma manhã para a tarde, sem descanso, com um ardor frenético, este povo ligeiro e gárrulo sacudiu as suas tradições, as suas instituições, as suas leis, os seus costumes, os seus trajes, as suas maneiras – e envergou de uma só vez, e toda completa, como uma farpela, a civilização europeia, comprada por preços ruinosos num ‘armazém de civilizações feitas’” (1997, p.51).

Moraes procura o país do Sol Nascente como alternativa à Europa, sublinhando recorrentemente o carácter excepcional do *Dai Nippon* (____) como espaço de despojamento material e de repouso ou apaziguamento para o seu desassossego espiritual, isto é, um espaço de purificação e redenção salvíficas. A *flânerie* actua, deste modo, sobre dois níveis, (1) cumprindo um propósito de crítica social através da denúncia da decadência moral e do empobrecimento espiritual do homem europeu e (2) servindo, no caso muito particular de Moraes, como constatação da diferença e meio de comunhão com a natureza japonesa.

A insurgência contra as “largas entradas [do Japão] às ideias modernas, aos costumes e aos usos da tão distante Europa, procurando por todos os modos compreendê-los e segui-los” (MORAES, 1972b, p.51) ou “[a] larga rua macadamizada” que “fere a vista, com brancuras quentes” e “ao anoitecer,/Há tal soturnidade, há tal melancolia,/Que [...]/Despertam um desejo absurdo de sofrer” (2001, pp.95 e 123) denunciam um Cesário Verde e um Wenceslau de Moraes contestatários do modernismo tecnológico de Álvaro de Campos e apologistas de um refúgio ora no bucólico, ora no Oriente, caminhos igualmente válidos para alcançar a ascese.

Se Baudelaire nutria pela cidade uma paixão por vezes sadomasoquista, porque essencial à sobrevivência do poeta, Cesário Verde opta por evadir-se do (pré)fabricado, do geometrismo e da decadência urbana, decidindo-se a deambular pelos campos salutarres de “As Provincianas”:

A terra! Que amor esparso
Corre os trigos, que se movem
Às vagas dum verde garço!

Como amanhece! Que meigas
As horas antes de almoço!
Fartam-se as vacas nas veigas
E um passo orvalhado e moço
Produz as novas manteigas.

Toda a paisagem se doura;
Tímida ainda, que fresca!
[...]
(2001, p.163).

A cidade é assim invadida e revitalizada pelo campo através da imaginação transfiguradora de Cesário Verde. É disso exemplo a famosa imagem da vendedeira de “Num bair-

ro moderno”, que está em sintonia com a procura de paisagens campestres no seio urbano. Os elementos vegetais e as frutas que vende despertam em Cesário paisagens femininas, pelo que estas transfigurações humanas, esta capacidade de encontrar o humano em elementos provenientes da natureza ou do cultivo da terra apela à capacidade de o mundo natural gerar e assegurar a vida humana. Só o campo, porque ainda não foi corrompido e porque espaço de contacto privilegiado com uma natureza selvagem, pode corrigir e transformar o homem citadino, desempenhando, analogamente ao Oriente de Moraes, uma capacidade regenerativa. Nas palavras de Eça de Queiroz, Moraes e Cesário Verde seriam, tal como Flaubert, Baudelaire e Poe, “poetas livres, [que] despedaçam as fórmulas, amaldiçoam os industrialismos” (QUEIROZ, 2001, p.94), poetas que se sentem agredidos perante a sumptuosidade material e industrial que emana dos tecidos urbanos empestados de um *locus horrendus* e minados pela descrença na sociedade humana, tornada o *mal du fin-de-siècle*.

À luz das premissas de Edward Said, que imputa o orientalismo meramente ao colonizador, importa referir que, numa das suas *Cartas do Japão*, Wenceslau de Moraes assevera que a ocidentalização, ainda que imposta de fora, foi ambicionada pela própria civilização extremo-oriental. Reconhece, portanto, a co-participação do indígena oriental na construção de um discurso orientalista, na ocidentalização dos seus costumes e do espírito nacional:

[...] sentem uma necessidade de viver como nós, à nossa moda. O facto é deveras lamentável, para aqueles que precisamente simpatizavam com o Japão pelo seu cunho originalíssimo, que fazia dele um povo à parte, diferente de tudo que era visto, de certo modo um povo eleito, com os seus defeitos por certo – porque não era um povo de anjos – mas sem os defeitos nossos, o que já era muito bom... com esta febre imitativa, receamos nós, os seus amigos devotados, que, com o correr dos tempos, aos defeitos próprios se acumulem os defeitos alheios, aos ridículos da tribo os ridículos de fora; transformando-os assim, possivelmente, esta família abençoada numa quinta-essência de tudo que há de mau por este mundo!... (carta XXXI, 18 Julho 1907, 1985, p.327).

Este tipo de cumplicidade, ausente em Edward Said, compromete a relação entre orientalismo e poder: o poder não estaria concentrado apenas no colonizador, cabendo ao colonizado, provando-se também ele detentor de poder, perpetuar ou pôr termo a uma situação que o inferioriza face ao Ocidente. O “povo eleito”, que poderia servir de

modelo à Europa, torna-se cada vez mais um “Oriente ao oriente do Oriente” (CAMPOS, 2002, p.59) em virtude da impossibilidade de Wenceslau de Moraes alcançar o Oriente que as suas memórias literárias projectam.

Deambulando por um espaço citadino familiar e oferecendo um olhar de dentro (de Lisboa) para dentro (de Lisboa), Cesário Verde surge-se-nos como o poeta do olhar familiar que expõe a sua visão de um mundo adormecido que procura reanimar ao nele detectar elementos campestres. Wenceslau de Moraes, por sua vez, é o prosador do olhar exótico; das sobreposições sensoriais resultantes da contemplação desse exótico, resulta uma hipertrofia sensorial em que Moraes surge, por sua conta e risco, “vagueando sòzinho e sem destino; é então, nas peregrinações pachorrentas, que os aspectos se revelam inteiros, nas surpresas dos múltiplos detalhes” (MORAES, 1972a, p.258). O seu posicionamento geocultural e introspectivo confere-lhe o estatuto de um olhar vindo de fora (porque originário de Portugal) para dentro (do Japão e do próprio Portugal). O seu olhar é o de um português que vê pelo e para o leitor português numa atitude conciliadora entre o Eu e o Outro, na medida em que olhar o Outro se torna um exercício de reflexão sobre Si mesmo. O recurso instrumental à alteridade viabiliza um exame de consciência e uma revisão de valores através do confronto com essa alteridade radical, sendo o Outro descrito à luz do entendimento que o Eu faz de Si. Wenceslau de Moraes manipula a alteridade oriental como se se tratasse de uma capa que esconde as suas verdadeiras preocupações; é pretensamente o poeta do diverso⁶, mas um diverso no qual ele próprio está incluído e espelhado, um diverso cujos termos em relação são o Japão e Portugal, o Japão e a Europa, o Oriente e o Ocidente.

Espaço de múltiplos encontros e desencontros, a cidade que Cesário Verde percorre povoa-se de uma massa cinzenta anónima em que a *flânerie* do sujeito poético o leva a fundir-se na multidão transeunte como mais um ser sem rosto que perde a sua identidade individual. Daí a cidade como espaço e espelho do “poeta solitário” (VERDE, 2001, p.60), que se mistura sem se fazer notar, notando apenas. Wenceslau de Moraes tenta também ele confundir-se na multidão nipónica; tal como Cesário e Baudelaire, Moraes procura “peupler sa solitude”, não junto dos que pertencem ao seu universo cultural, mas dos que compõem a alteridade, e é só no meio desses Outros que Moraes

⁶ É impossível pensar a relação entre o Eu e a diversidade cultural sem fazer referência à estética do diverso conforme exposta por Victor Segalen em *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers (notes)*. Montpellier: Editions Fata Morgana, 1978.

se procura e procura colmatar a sua solidão. Contudo, para essa multidão Outra, Wenceslau de Moraes nunca poderá dela fazer parte, porque será sempre um estrangeiro, a sua compleição física denunciando-o continuamente⁷. Esta rejeição fá-lo perder o estatuto de figura anónima; daí anulando-se a sua condição de *flâneur* e sublinhando-se a sua natureza exógena.

Tanto Wenceslau de Moraes na sua prosa como Cesário Verde na poesia exploram um olhar atento e crítico enquanto estratégia de experimentação da alteridade, seja esta a alteridade urbana, rural ou oriental. O acto contemplativo e de permanente rememoração em ambos os autores, reforçando a sua presença *in loco* e legitimando a autenticidade e credibilidade do seu discurso, sublinhadas pelo uso da primeira pessoa do singular⁸, constitui-se como uma hermenêutica do olhar etnográfico. Se os apontamentos de divulgação cultural de Wenceslau de Moraes resultam de um deambulismo tendencialmente documental, por que não enquadrar Moraes na categoria de *flâneur-etnógrafo*, permanecendo Cesário Verde como o poeta *flâneur* na acepção baudelairiana do termo e, portanto, dotado da tripla capacidade de contemplar, perceber e compreender a modernidade urbana (para retomar o tríptico exposto no início deste ensaio)? Mas sendo o progresso material do final do século XIX um facto civilizacional e sendo o *flâneur* fruto desse avanço, não estará a *flânerie* também investida de valor etnográfico enquanto mera análise da realidade social de um povo, o *étnos*? O trabalho de campo de Moraes e de Cesário consiste, então, na recolha, apreensão e incorporação de dados culturais que, quando investidos de um propósito didáctico-informativo e transpostos para o universo da escrita, são veiculados por meio de um presente do indicativo que é, na verdade, um presente etnográfico. Ao mesmo tempo que serve para reflectir a imagem de uma alteridade cristalizada no tempo – tal qual o mecanismo de uma máquina fotográfica (FABIAN, 2005, p.102) –, o presente etnográfico é também um tempo assertivo, documental e factual que coloca em co-presença o sujeito enunciador e o objecto observado. O etnógrafo não é tão-somente interveniente na realidade que descreve e analisa, num movimento (fotográfico) de contínua (re)focagem ou pormenoriza-

⁷ Remetemos aqui para a leitura de *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* (1946), em que Ruth Benedict articula a Europa e o Oriente sob o ponto de vista dos padrões de cultura – a cultura da vergonha (*shame culture*) e a cultura da culpa (*guilt culture*).

⁸ Não é despidendo sublinhar a necessidade de conferir um valor testemunhal aos “travelogues” oitocentistas em virtude da posição marginal da literatura de viagens, frequentemente acusada de veicular falsos retratos da realidade.

ção que se realiza do geral para o particular (movimento este associado ao posicionamento do sujeito no próprio discurso, perceptível sobretudo através dos deícticos), como também envereda por um exercício de interpretação cultural em que a experiência de um trabalho de campo presencial, activo e intenso, é condição obrigatória. A poética do olhar *flâneur* traduz, em suma, a praxis epistemológica de Cesário Verde e de Wenceslau de Moraes, partidário de uma “visão universalista da humanidade, aberta, receptiva a diferentes valores, não dogmática, à revelia do eurocentrismo, que era apanágio de muitos dos escritores da época” (PIRES, 1999, p.5) e, por isso, sintomático de um processo visual assente num diálogo intercultural e transfronteiriço.

A relação entre sujeito, mundo e discurso, articulada sob a insígnia do olhar, impele-nos a concluir com uma leitura de Alberto Caeiro:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo... (PESSOA, [s.d.], p.99).

E porque Cesário se sente renovado a cada novo deambular por Olisiponensis e porque Wenceslau de Moraes, que nem um girassol, se vê renascer para cada novo estímulo de uma civilização que se lhe impõe como modelo e terreno fértil para novas experiências, ambos estão disponíveis para a “eterna novidade do mundo” através do olhar, tornado um instrumento dialógico entre narrador, narratário e referente.

A escrita de Moraes, por revelar traços autobiográficos, surge muitas vezes próximo da diarística e, tal como a poesia para Cesário Verde, assume-se como uma forma de libertação e de auto-análise que permite a ambos reflectirem sobre os valores que importam à humanidade, revelando comprometimento político-social e sendo testemunha de um processo de evolução histórica. Estas produções literárias estão, no fundo, ligadas a uma crise finissecular de questionamento de valores que, num plano micro-geográfico e mais próximo, se traduz na antinomia entre “dois conceitos cuja tradição

de diferença é já longa e, por assim dizer, histórica: cidade e campo” (BUESCU, 2001, pp.216-217) e, no plano macrogeográfico e mais distante, na oposição entre Ocidente e Oriente. Através do olhar, Wenceslau de Moraes e Cesário Verde encenam uma apreensão subjectiva desses mundos, assim como leituras da modernidade que, cruzando-se e sobrepondo-se, permitem pensar a relação entre o artista e o espaço em transformação afecto à sua produção literária e, sobretudo, o próprio papel do artista literário enquanto agente denunciador de um projecto de modernidade sem êxito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BUESCU, Helena Carvalhão. “Duas versões do olhar inocente nos estudos literários”. In *Os Estudos literários: (Entre) ciência e hermenêutica – Actas do primeiro congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. I. [s.n.]: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1990, pp.239-244.

_____. *Chiaroscuro. Modernidade e literatura*. Porto: Campo das Letras, 2001.

CAMPOS, Álvaro de. *Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

DAUNAIS, Isabelle. *L’Art de la mesure ou l’invention de l’espace dans les récits d’Orient (XIXe siècle)*. Saint-Denis e Montréal: Presses Universitaires de Vincennes/Presses de l’Université de Montréal, 1996.

FABIAN, Johannes. “O tempo e a escrita sobre o outro”. In *Deslocalizar a “Europa” – Antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Organização de Manuela Ribeiro Sanches. Tradução de Carlos Branco Mendes. Lisboa: Cotovia, 2005, pp.63-100.

JANEIRO, Armando Martins. *O Jardim do encanto perdido – Aventura maravilhosa de Wenceslau de Moraes no Japão*. Porto: Manuel Barreira-Editor, 19[-].

LABORINHO, Ana Paula. Utopias contemporâneas: as cidades criativas. In *ACT 18 – Utopia e ciência*. Ribeirão: Húmus, 2009, pp.167-185.

LIMA, Isabel Pires de. “Orientalismo e literatura”. In *O orientalismo em Portugal (séculos XVI-XX)*. Porto: Edições Inapa, 1999, pp.145-160.

LOPES, Óscar. O Exotismo: Alberto Osório de Castro e Wenceslau de Moraes. In *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp.138-158.

MORAES, Wenceslau de. *Paisagens da China e do Japão*. Lisboa: Livraria Tavares Cardoso, 1906.

- _____. *Dai-Nippon (O Grande Japão)*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1972a.
- _____. *Relance da história do Japão*. Edição de Armando Martins Janeira. Lisboa: Parreira A. M. Pereira, 1972b.
- _____. *Relance da alma japonesa*. Edição e prefácio de Daniel Pires. Veja: Lisboa, 1999.
- _____. *O Culto do chá*. Relógio D'Água Editores: Lisboa, 2008.
- _____. *O-Yoné e Ko-Haru*. Introdução de Tereza Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- _____. *Vida japonesa – terceira série de cartas do Japão (1905-1906)*. Porto: Lello & Irmão, 1985.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa – Antologia poética seguida de fragmentos do “Livro do desassossego”*. Selecção e apresentação de Isabel Pascoal. Lisboa: Ulisseia, 2005.
- PIRES, Daniel. Prefácio. In *Relance da alma japonesa*. Veja: Lisboa, 1999.
- QUEIROZ, Eça. Poetas do mal. In *Prosas bárbaras*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 2001, pp.87-94.
- SAID, Edward. *Orientalism*. Nova Iorque: Vintage Books, 2003.
- VERDE, Cesário. *Poesia completa 1855-1886*. Fixação de texto e nota introdutória de Joel Serrão. Lisboa: D. Quixote, 2001.